

**ΕΑΠ
ΕΛΠ40**

**2^η ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ
ΤΕΧΝΕΣ II: ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ**

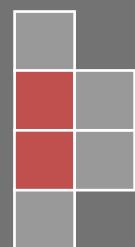
ΌΡΓΑΝΑ & ΜΟΥΣΙΚΗ

**(ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΌΡΓΑΝΑ
ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ
ΚΑΙ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ)**

ΦΟΙΓΗΤΗΣ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΣΑΜΠΟΥΚΟΣ
ΑΜ.: 37565

ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΗΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ
ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ε. ΛΕΚΚΑΣ
ΔΙΛΑΚΤΩΡ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΟΣ

Περιστέρι, 08/01/2011



«Τα μουσικά όργανα της κλασικής αρχαιοελληνικής και βυζαντινής περιόδου:
κατηγορίες και χρήσεις τους».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΌΡΓΑΝΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ	4
ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΌΡΓΑΝΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ.....	12
ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ	15
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	18

*Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ἡχῷ σάλπιγγος,
αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ψαλτηρίῳ καὶ κιθάρᾳ.
Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ,
αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνῳ.
Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις εὐήχοις,
αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν κυμβάλοις ἀλαλαγμοῦ.
Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον.*

Ψαλμοί του Δανίδ
PN' 150

ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΌΡΓΑΝΑ ΤΗΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

Η σημαντικότατη λειτουργία της μουσικής σε κάθε έκφανση του αρχαιοελληνικού γίγνεσθαι συνεπάγεται εύλογα πλουσιότατη παράδοση τόσο σε επίπεδο θεωρίας, όσο και σε επίπεδο μουσικών οργάνων, τα οποία εμφανίζονται από πολύ νωρίς στον ελλαδικό χώρο – ήδη από την προϊστορική περίοδο – παρουσιάζοντας αξιοσημείωτη εξελικτική πορεία και ιδιαιτέρως μεγάλη ποικιλία. Για τη σύντομη παρουσίασή τους και βάση του συστήματος Hornbostel – Sachs θα ακολουθήσουμε την κατηγοριοποίηση που τα διακρίνει σε χορδόφωνα (τα έγχορδα), σε αερόφωνα (τα πνευστά) και σε μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα (τα κρουστά).

Στα έγχορδα, στα όργανα δηλαδή που παράγουν ήχο μέσω κρούσης χορδών, είτε απευθείας με τα δάκτυλα, είτε με πλήκτρο,¹ συναντάμε τρεις υποομάδες. Στην πρώτη ανήκουν αυτά που διαθέτουν έως δώδεκα χορδές οι οποίες είναι ισομήκεις και διαφορετικού πάχους, ξεχωρίζοντας ανάμεσά τους τη λύρα, την κιθάρα και τη βάρβιτο. Η λύρα (εικ.1),² συνεχίζει στην κλασική εποχή λαμπρή σταδιοδομία που ξεκινά ήδη από τη γεωμετρική περίοδο έχοντας αναχθεί στο πλέον διαδεδομένο και σημαντικό μουσικό όργανο, σε αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί το εθνικό όργανο των αρχαίων Ελλήνων. Αποτελείται από ένα κοίλο ηχείο, που αρχικά τουλάχιστον ήταν καύκαλο χελώνας,³ καλυμμένο με τεντωμένη παλλόμενη μεμβράνη από δέρμα βοδιού, στο οποίο έχουν προσαρμοστεί δύο καμπυλωτοί βραχίονες, συνήθως



Εικ.1: Λύρα ή χέλυς

κέρατα αγριοκάτσικου. Οι χορδές κατασκευασμένες από έντερα ή νεύρα πάλλονταν στο κενό και στηρίζονταν τεντωμένες στο ζυγόν, ένα καβαλάρη που συνδέει το άνω μέρος των βραχιόνων και στο χορδοτόνιον που βρίσκεται πάνω στο ηχείο, ενώ συνάμα περνούν πάνω από το μαγάδιον, ένα υποστήριγμα από καλάμι ή κέρατο. Οι χορδές που είχαν ίσο μήκος αλλά διαφορετικό πάχος ώστε να παράγουν και διαφορετικό ήχο, κουρδίζονταν με ένα σύστημα κλειδιών, τους κόλλοπες και με την περιστροφή τους στο ζυγό.⁴

Ο εκτελεστής, συνήθως καθιστός, κρατούσε τη λύρα στα γόνατά του, και με το δεξί χέρι, άλλοτε με γυμνά δάκτυλα και άλλοτε με πλήκτρο ένυσσε τις χορδές. Το αριστερό χέρι, στον καρπό του οποίου προσδενόταν με κάποιο λουρί ή με ταινία ο ένας βραχίονας υποβαστάζοντας το όργανο, είχε περιορισμένες κινήσεις και είτε πίεζε ή τραβούσε μεμονωμένες χορδές, είτε σταματούσε τη δόνηση όσων έπληττε το δεξί ώστε να αμβλύνει τον ήχο τους ή να βραχύνει την ταλάντευση υψώνοντας το φθόγγο.⁵ Ο αριθμός των χορδών έχει φθάσει στα κλασικά χρόνια ήδη τις επτά και με διαδοχικές προσθήκες θα αυξηθεί περαιτέρω σε προσπάθεια επίτευξης περισσοτέρων δυνατοτήτων, αύξηση που

1 Η νύχη χορδόφωνων οργάνων με τόξο δεν εμφανίζεται πριν το Μεσαίωνα.

2 http://briefcase.pathfinder.gr/download/fotos_fotos/16525/195871/0/org1.jpg

3 Σε αυτό οφείλει και τη δεύτερη ονομασία της ως «χέλυνς».

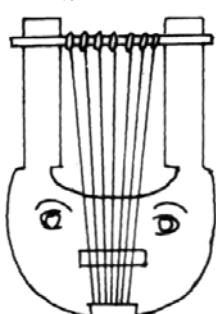
4 Reinach T., *Η ελληνική μουσική*, μτφρ. Α.-Μ. Καραστάθη, επιμ. & εισ. Η. Τσιμπιδάρος, εκδ. Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, σσ. 151-152.

5 West M. L., *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Σ. Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1999, σσ. 90-93.

εντέλει προκαλεί αντιδράσεις αφού η απομάκρυνση από την παράδοση εκλαμβάνεται ως δείγμα διαφθοράς και μαλθακότητας.⁶

Εξάλλου η λύρα υπήρξε, εξαιτίας του απλού χειρισμού της, το κύριο όργανο για τη μουσική εκπαίδευση των νέων. Συνεπικουρούν σε αυτό τόσο ο ιερός χαρακτήρας της, απότοκος της σύνδεσής της με την απολλώνια λατρεία που της προσδίδει ιδιαίτερο ήθος, όσο και ο σοβαρός, διαυγής, γαλήνιος ήχος της, ήχος όχι ιδιαίτερα δυνατός που είχε αναγνωρισθεί ως ανδροπρεπής και ευγενής. Έτσι εθεωρείτο όργανο των ερασιτεχνών το οποίο μπορούσαν να παίξουν άνδρες, γυναίκες και παιδιά, σε πλήθος κοινωνικών εκδηλώσεων που γίνονταν κυρίως σε κλειστούς χώρους. Θα τη συναντήσουμε λοιπόν να συνοδεύει χορούς, θυσίες και λιτανείες, αλλά και συμπόσια και οικογενειακές δραστηριότητες.⁷

Αντιθέτως η κιθάρα (εικ.2)⁸, που αποτελούσε τελειοποιημένο τύπο λύρας, ήταν το όργανο των επαγγελματιών βαρύ, γεροδεμένο και εξελιγμένο μουσικό όργανο, με ξύλινο ηχείο και βραχίονες, μεγαλύτερο από τη λύρα και συνεπώς ηχηρότερο, άρα και κατάλληλο για ανοιχτούς χώρους. Με τη σημαντική θέση που διαθέτει στη μουσική της κλασικής αρχαιότητας, αποτελεί το όργανο των δεξιοτεχνών που διαγωνίζονταν στους μουσικούς αγώνες των πανελλήνιων εορτών, συνοδεύοντας με κιθαρωδία οι ίδιοι το τραγούδι τους, κυρίως το νόμο που ήταν μοναδιά αφιερωμένη στον Απόλλωνα, αλλά και με ψιλήν κιθάρισιν, εκτελώντας δηλαδή έργα χωρίς φωνητικά μέρη. Στην αριστοτεχνική εκτέλεση των καθαρά οργανικών κομματιών, συνέβαλε η σταδιακή αύξηση των χορδών της από επτά σε δώδεκα, εξασφαλίζοντας τη δυνατότητα να αποδίδει διάφορα μουσικά συστήματα, δικαιολογώντας έτσι το χαρακτηρισμό της ως οργάνου τεχνικού.⁹



Εικ.3: Αιωρική Κιθάρα



Εικ.2: Κιθάρα

Κι ενώ σύμφωνα με τις απεικονίσεις καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι μόνο οι άντρες έπαιζαν κιθάρα, υπάρχει και ένας άλλος τύπος η αιωρική κιθάρα (εικ.3)¹⁰ η οποία συνδέεται με γυναικείες μορφές και οικιακές σκηνές. Ο συγκεκριμένος τύπος κιθάρας δε διαθέτει την τετράγωνη βάση του οργάνου που χρησιμοποιούν οι επαγγελματίες, αλλά μια κοίλη βάση και μετά το μέσο του 6^{ου} π.Χ. αιώνα απεικονίζεται μόνο σε διονυσιακές σκηνές ξεφαντώματος, στον 5^ο να την κρατούν οι Μούσες ενώ στον 4^ο αιώνα έχει ήδη εκλείψει.¹¹

6 Reinach, ὥ.π., σ. 153.

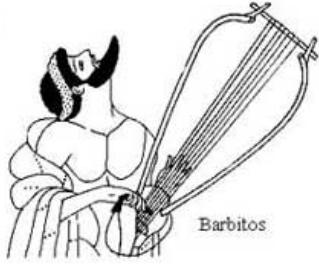
7 Αντωνόπουλος Α., «Μουσικά όργανα» Επτά Ημέρες Η Καθημερινή, (10-03-2002) σ. 18.

8 http://www.e-telescope.gr/images/stories/ARTS/music/music_4.jpg

9 Παπαϊκονόμου - Κηπουργού Κ., «Τα αρχαία μουσικά όργανα», στο: Τέχνες ΙΙ, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Β', Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ. 109-110.

10 Neubecker A. J., Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα, μτφρ., Αθήνα 1986, σ. 225.

11 West, ὥ.π., σσ. 76-77.

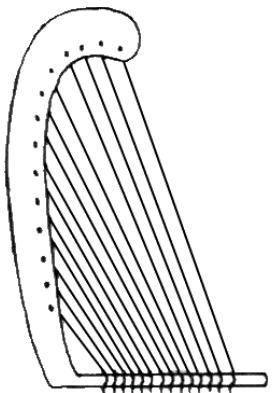


Εικ.4: Βάρβιτος

Αντίστοιχα και η βάρβιτος, (εικ.4),¹² το χορδόφωνο όργανο που συναντάμε ήδη από τον 6^ο αιώνα και είναι πια δημοφιλές στους εκλεπτυσμένους αθηναϊκούς κύκλους της κλασικής εποχής, έχει συνδεθεί με τον έρωτα και το κρασί, δηλαδή κατεξοχήν με το συμποτικό περιβάλλον, ενώ συχνά παριστάτε στα χέρια του Διονύσου και των ακολούθων του. Το αντηχείο της είναι επίσης καύκαλο χελώνας αλλά διαφέρει από τη λύρα στο σχήμα και στο μήκος των βραχιόνων της, με αποτέλεσμα να διαθέτει μακρύτερες χορδές που αποδίδουν γλυκύτερο ήχο, χαμηλότερης όμως τονικής περιοχής.¹³

Για να ολοκληρώσουμε την αναφορά στα έγχορδα της πρώτης ομάδας, πρέπει να αναφερθούμε και στη φόρμιγγα, την πεταλοειδή λύρα που μαρτυρείται από τη γεωμετρική εποχή και συνεχίζει να εικονίζεται μέχρι τα τέλη του 5^{ου} αιώνα. Η φόρμιγξ που αναφέρεται στον Όμηρο φαίνεται ότι ήταν το όργανο που συνόδευε τον αοιδό των επών και αναπαριστάται σε μεγάλο μέγεθος, με κατακόρυφο ηχείο ημικυκλικού σχήματος και τις περισσότερες φορές με τέσσερις χορδές, ενώ ο ήχος του χαρακτηρίζεται γλαφυρός και λίγειος, δηλαδή γλυκός και διαπεραστικός.¹⁴

Στη δεύτερη ομάδα των χορδόφωνων, στην οικογένεια του ψαλτηρίου, θα βρούμε τα πολύχορδα όργανα με τριγωνικό σχήμα και με εγκάρδιες χορδές άνισου μήκους, των οποίων ο αριθμός ξεπερνά τις δώδεκα, φθάνοντας έως και τις σαράντα.¹⁵ Τέτοιο όργανο είναι η ἀρπα (εικ.5),¹⁶ την οποία συναντάμε σε αγγειογραφίες περί τα μέσα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα σχεδόν πάντα στα χέρια των γυναικών ή των Μουσών. Άρπες έχουμε συναντήσει ήδη από τα τέλη της γεωμετρικής εποχής, παρότι το συγκεκριμένο όργανο δεν είχε ποτέ ιδιαίτερη διάδοση στους Έλληνες.¹⁷ Σε γενικές γραμμές το αντηχείο είναι ενωμένο σε ορθή γωνία με την οριζόντια βάση και στο επάνω μέρος του κλίνει προς τα μέσα και προς τα κάτω, δίνοντας έτσι στο όργανο σχήμα επιμηκυμένου τραπεζίου. Οι χορδές τεντώνονται από τη βάση προς το ηχείο και μεγαλώνουν σταδιακά προς τα έξω, χωρίς όμως οι απεικονίσεις να βεβαιώνουν για τον τρόπο που αυτές κουρδίζονται. Η νύξη των χορδών γίνονται με τα δάκτυλα και των δυο χεριών, χωρίς τη χρήση πλήκτρου. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει σαφήνεια για το όργανο στο οποίο αντιστοιχεί αυτός ο αρχαιοελληνικός όρος εξαιτίας πλήθους ονομασιών οι οποίες καταδεικνύουν και τις πολλές παραλλαγές των πολύχορδων οργάνων.¹⁸



Εικ.5: Αρπα

12 <http://www.mlahanas.de/Greeks/Music/DBarbitos.jpg>

13 West, ὥ.π., σσ. 80-81.

14 Neubecker, ὥ.π., σσ. 78-79.

15 Μιχαηλίδης Σ., *Εγκυλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής τραπέζης, Αθήνα 1989², σσ. 360-361.

16 Neubecker, ὥ.π., σ. 225.

17 Ψαρούδακης Σ., «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (18-01-1998) σ. 3.

18 Neubecker, ὥ.π., σσ. 83-84.

Το τρίγωνον (εικ.6)¹⁹ για παράδειγμα είναι κι αυτό ένα είδος άρπας με ιδιαίτερο χαρακτηριστικό το τριγωνικό του σχήμα. Έχει το αντηχείο του απομακρυσμένο από τον εκτελεστή, στην υποτείνουσα του τριγωνικού του πλαισίου και άνισες χορδές αδιευκρίνιστου αριθμού, που ξεκινάν πολύ κοντές



Εικ.6: Τρίγωνον

έως πολύ μακριές, χορδές που παράγουν βαθύφωνους μουσικούς φθόγγους.²⁰ Εμφανίζεται στη γραμματεία από το Σοφοκλή και μετά, ενώ ταυτίζεται με τη μεγάλη οξυκόρυφη άρπα που βρίσκουμε στα μέσα του 5^{ου} αιώνα στην αττική αγγειογραφία.²¹ Παρόλα αυτά πολύ πριν από την κλασική περίοδο, από την τρίτη χιλιετία π.Χ. συναντάμε μαρμάρινο ειδώλιο με ένα αρπιστή που κρατά τριγωνόσχημη άρπα.²²

Τα ψαλτήρια, που ήταν πολύ διαδεδομένα και έχουν αντηχεί παράλληλο προς τις χορδές, θεωρούνται εξέλιξη της άρπας και σε αυτά ανήκουν η μάγαδις, η πήκτις, ο νάβλας, ο κλεψίαμβος και το επιγόνειον (εικ.7).²³ Η μάγαδις, με τριγωνικό σχήμα και είκοσι χορδές, ήταν ευρέως γνωστό όργανο και εξαιρετικά αγαπητό στη Λέσβο από τον 7^ο π.Χ. αιώνα. Η άποψη ότι οι χορδές της κουρδίζονταν ανά ζεύγη τής επιτρέπει την εκτέλεση κατά όγδοες και συνάδει με την αναγνώριση σε αυτήν μιας στοιχειώδης αρμονίας.²⁴ Η πήκτις λέγεται ότι είχε επίσης τη δυνατότητα παραγωγής αρμονικών διαστημάτων της ογδόης και ήταν κατάλληλη για συνοδεία τραγουδιών αγάπης και ευχαρίστησης. Ταυτίζεται πιθανά με τη μικρή καμπύλη άρπα που εικονίζεται στην αττική αγγειογραφία από το 450 π.Χ., αποκλειστικά σε γυναικεία χέρια, ενώ σύμφωνα με την παράδοση χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τη Σαπφώ.²⁵ Ο νάβλας, φοινικικής μάλλον προέλευσης, είχε σημαντικό ρόλο στη μουσική ζωή της Μικράς Ασίας στην πρώτη π.Χ. χιλιετία. Χάρη στο εύρημα του Δίου, ένα ταφικό ανάγλυφο του 1^{ου} μ.Χ. αιώνα, γνωρίζουμε πλέον την ακριβή μορφή αυτού του οργάνου²⁶ με τις οκτώ χορδές,²⁷ τους δύο ευθείς πήχεις που συγκλίνουν ελαφρώς προς τα πάνω και το αντηχείο στη βάση του με τα διάφορα περίεργα εξαρτήματα.²⁸ Με το βραχνό του ήχο, ήταν αγαπητό στους Έλληνες μουσικό όργανο, κατάλληλο για τα συμπόσια και τις διασκεδάσεις.²⁹ Για το επιγόνειον, το όργανο με τις σαράντα χορδές που εφεύρε ο Επίγονος, δε γνωρίζουμε τη μουσική έκταση που κάλυπτε,³⁰ ενώ για τον κλεψίαμβο, όργανο ξενικής προέλευσης, γνωρίζουμε



Εικ.7: Επιγόνειον

19 <http://pf.pstatic.gr/CMAN/i/45/IS/651698-42423074.jpg?r=1222680828>

20 Καρακάση Σ., Ελληνικά μουσικά όργανα, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1970, σ. 31.

21 Ψαρουδάκης, ό.π., σ. 4.

22 Παπαοικονόμου - Κηπουργού, ό.π., σ. 112.

23 <http://pf.pstatic.gr/CMAN/i/45/IS/651698-42423074.jpg?r=1222680828>

24 Παπαοικονόμου - Κηπουργού, ό.π., σ. 113.

25 Ψαρουδάκης, ό.π., σ. 4.

26 Παντερμαλής Δ., «Οι ανασκαφές στο Δίον» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (23-07-1995) σ. 4.

27 Ένα εξάχορδο σύστημα και δύο μεμονωμένες εκατέρωθεν χορδές.

28 Ψαρουδάκης, ό.π., σ. 6.

29 West, ό.π., σ.109.

30 Παπαοικονόμου - Κηπουργού, ό.π., σ. 113.

μόνο ότι εγκαταλείπεται στα μέσα του 2^{ου} π.Χ. αιώνα και πιθανολογούμε ότι ήταν κάτι ανάμεσα στο λαούτο και στην άρπα.³¹

Τέλος στην τρίτη ομάδα των χορδόφωνων οργάνων, στα έγχορδα που διέθεταν βραχίονα, ανήκε η πανδουρίς ή τρίχορδον, μικρό απιόσχημο λαούτο με μακρύ χέρι, χωρίς κόλλαβοντος, με μικρό σώμα και τρεις χορδές, όργανο που απεικονίζεται σε αγαλμάτια από το 330 π.Χ. και μετά. Ο τρόπος παιξίματος γίνεται με το αριστερό χέρι να πιέζει τις χορδές ενόσω τα δάχτυλα του δεξιού χεριού τις τραβάν, μερικές φορές και με πλήκτρο. Παρά τη μάλλον περιορισμένη χρήση του στην αρχαία Ελλάδα, η παρουσία της με μικροδιαφορές θα παραμείνει αδιάλειπτη στον ελλαδικό χώρο, μέχρι σήμερα.³²

Εκτός όμως από τα χορδόφωνα σημαντική παρουσία είχαν στη μουσική της αρχαίας Ελλάδας και τα αερόφωνα, τα οποία τα διακρίνουμε σε δυο υποομάδες, στα πνευστά που έχουν επιστόμιο και σε όσα δεν έχουν. Ο αυλός μάλιστα είναι το πιο διαδεδομένο πνευστό στον αρχαιοελληνικό χώρο και συνάμα το αρχαιότερο, αφού το έως τώρα παλαιότερο εύρημα χρονολογείται



Εικ.8: Διπλός αυλός

γύρω στα 5300 π.Χ.³³ Επίσης στην Κύπρο από το 1050 έως το 700 π.Χ. μαρτυρείται η ύπαρξη του οργάνου με τρία πήλινα αγαλματίδια αυλητή, ενώ λίγο πριν το 700 π.Χ. κάνει την πρώτη αρχαιολογική εμφάνισή του ο αυλός, μάλιστα ο διπλός, και σε αγγειογραφία της ηπειρωτικής Ελλάδας. Ο δίαυλος (εικ.8)³⁴ εμφανίζεται συχνά και στις αγγειογραφίες των αρχαϊκών χρόνων, ενώ συχνές είναι οι αναφορές για αυτόν από τους συγγραφείς της περιόδου, αλλά και τα αρχαιολογικά

ευρήματα. Στην κλασική εποχή δε, που εστιάζουμε, οι πληροφορίες είναι πολλές και ικανές να διαμορφώσουμε ακριβέστερη εικόνα, παρότι δε βρέθηκε ποτέ κάποια γλωσσίδα, γεγονός που δυσχεραίνει τη σπουδή του οργάνου.³⁵

Οι αυλοί κατασκευασμένοι από καλάμι (με καλύτερο αυτό της λίμνης Κωπαΐδας) ή από κόκαλο (κυρίως της κνήμης του ελαφιού), αλλά και από άλλα υλικά όπως ελεφαντόδοντο, μέταλλο ακόμα και ξύλο, αποτελούνται στην πλειονότητα από δυο κυλινδρικούς σωλήνες που κάποιες φορές καταλήγουν σε καμπάνες για την ενίσχυση του ήχου, αποκτώντας έτσι ελαφρώς κωνικό σχήμα. Συχνότερα οι σωλήνες ήταν ισομήκεις και στο άνω μέρος τους προσαρμόζονται επιστόμια σε σχήμα βολβού όπου έμπαιναν οι γλωττίδες. Κατά την εμφύσηση του αέρα, ο ήχος που παράγεται από τα παλλόμενα γλωσσίδια μεταβάλλεται εξαιτίας της επικάλυψης των τρημάτων που υπάρχουν στους σωλήνες.³⁶ Ο αριθμός των οπών δεν είναι σταθερός και τα τρυπήματα αυξάνονται με την εξέλιξη του οργάνου, αλλά ο αυλός της κλασικής περιόδου έχει κατά βάση πέντε οπές, με τη δεύτερη σε σειρά από το επιστόμιο, αυτή δηλαδή που προορίζεται για τον αντίχειρα, να βρίσκεται στο πίσω μέρος του και συχνά ελαφρώς αριστερά ή δεξιά, ανάλογα με το αν ο αυλός αποτελεί το δεξιό ή τον

31 Ψαρουδάκης, ὥ.π., σ. 5.

32 Παπαοικονόμου - Κηπουργού, ὥ.π., σσ. 113-114.

33 Παπαοικονόμου - Κηπουργού, ὥ.π., σσ. 116-117.

34 http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/65/Aulos_player_Louvre_G313.jpg

35 Ψαρουδάκης, ὥ.π., σσ. 3-5.

36 Neubecker, ὥ.π., σσ. 83-84.

αριστερό εταίρο του ζεύγους του διπλού αυλού. Μια έκτη οπή που υπάρχει κάποιες φορές χαμηλά λειτουργεί απλά ως οπή φοίτης του αέρα.³⁷ Παρόλα αυτά, πέρα από το μήκος, και στην τρήση δεν είναι απαραίτητη η αντιστοιχία στους αυλούς που αποτελούν κοινό ζεύγος, γεγονός που επιβεβαιώνεται και στα τρία ακέραια ζεύγη αυλών που σώζονται από την κλασική εποχή,³⁸ αλλά και στο δίαυλο της Πύδνας.³⁹

Γεγονός αποτελεί όμως ότι ο δίαυλος αποτελείται από δυο ανεξάρτητους αυλούς, με το δικό του επιστόμιο για τον καθένα, δεδομένο που καθιστά την εκτέλεση δύσκολο εγχείρημα που απαιτεί αξιόλογη μουσική παιδεία και αποδίδει στο όγκανο έναν ιδιότυπο τεχνικό χαρακτήρα. Για τη διευκόλυνσή του εξάλλου, ο αυλητής φορούσε τη φορβειά, ένα περιστόμιο που στηριζόταν στο πίσω μέρος της κεφαλής και το οποίο προστάτευε και ενίσχυε συνάμα τα χείλη και τις παρείες ώστε να ρυθμίζεται καλύτερα ο παραγόμενος ήχος.⁴⁰ Η μουσική που παράγει ο δίαυλος παραμένει όμως ακανθώδες θέμα, αφού άλλες απόψεις υποστηρίζουν ότι και οι δυο αυλοί έπαιζαν σε ταυτοφωνία, άλλες θέλουν τον ένα αυλό να εκτελεί τη μελωδία και το δεύτερο να κρατά τον ισοκράτη⁴¹ και τέλος άλλες υποστηρίζουν ότι κατά βάση ο διπλός αυτός έπαιζε σε ετεροφωνία με τον ένα αυλό να εκτελεί την ωδή βγάζοντας βαρύτερο ήχο ενώ ο άλλος συνοδεύει με οξύτερο ήχο.⁴² Αυτές οι απόψεις βρίσκουν σύμμαχο και στην τεχνική πρόοδο που σημειώθηκε τον 4^ο αιώνα με την τοποθέτηση ειδικών κλειδιών με στόμια που αντιστοιχούσαν στα τρήματα των σωλήνων, ώστε να μεταβάλλεται κατά το δοκούν η τρήση τους και συνεπώς και οι τροπικές κλίμακες που εκτελούν.⁴³

Ο διπλός αυλός διατήρησε σημαντικό ρόλο στην τέχνη και στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων και συνοδεύει, είτε μόνος του είτε σε συνδυασμό με τη φωνή ή τα έγχορδα, θρησκευτικές τελετές, συμπόσια, στρατιωτικές πορείες ακόμα και τους κωπηλάτες. Η αυλωδία, αλλά ιδιαίτερα η αυλητική είχε αρχικά τουλάχιστον, τη θέση της και στους μουσικούς αγώνες των εθνικών θρησκευτικών εορτών, ενώ συνδέθηκε με τη λατρεία του Διονύσου και αργότερα της Κυβέλης.⁴⁴ Παρά όμως τον ενθουσιασμό για τον αυλό υπάρχει μια γενικότερη επιφυλακτική στάση απέναντι του, χαρακτηρίζοντας την αυλητική ως αναξιοσέβαστη, εξαιτίας της σύνδεσής της με το οργιαστικό διονυσιακό στοιχείο, αλλά και επειδή η χρήση του αυλού παραμορφώνει το πρόσωπο και εμποδίζει να ακουστεί ο λόγος.⁴⁵

Έτσι αν η λύρα αποτέλεσε το όγκανο του Απόλλωνα και του ήθους, ο αυλός ως κατάλληλος για τη διονυσιακή λατρεία αντιτίθεται ως όγκανο του πάθους. Μήπως λοιπόν ο διαγωνισμός ανάμεσα στον υπερβόρειο κιθαριστή Απόλλωνα και το δεξιοτέχνη αυλητή σάτυρο Μαρσύα που εκπροσωπεί το

37 West, ὥ.π., σ. 123.

38 Ψαρουδάκης, ὥ.π., σ. 5.

39 Μπάνου Ο., «Ο δίαυλος της Πύδνας», στο: *Αρχαία ελληνική τεχνολογία, Πρακτικά 1^ο διεθνές συνέδριο*, εκδ. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 519.

40 West, ὥ.π., σ. 126.

41 Μιχαηλίδης, ὥ.π., σ. 66.

42 Reinach, ὥ.π., σ. 156.

43 West, ὥ.π., σ. 123.

44 Reinach, ὥ.π., σσ. 164,157.

45 Πλεμμένος Γ., *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική, ένα διαχρονικό ταξίδι (4^{ος} αι. π.Χ. – 19^{ος} αι. μ.Χ.)*, εκδ. Έν πλῷ, Αθήνα 2004, σσ. 169-170.

Θρακοφρυγικό Διόνυσο, αντικατοπτρίζει την αντιπαράθεση και ταυτόχρονα τη σύνθεση ανάμεσα σε δυο συγκροτημένους πολιτισμούς; Από τη μια πλευρά η πελασγική δύση που έχει διαμορφώσει τη μουσική της με τις ανημίτονες πεντατονικές κλίμακες και από την άλλη τα διατονικά τετράχορδα και οι χρόες τους που παράγει ο αυλός με τη θρακοφρυγική προέλευσή του. Μέσω της μουσικής αυτής εναντιότητας, που αποτελεί μια όψη κολοσσιαίων πολιτισμικών αντιπαραθέσεων, θα συντεθεί κατά την αρχαϊκή εποχή η ελληνική μουσική. Αντίστοιχα η αφαίρεση της μουσικής πρωτοκαθεδρίας από τους αυλητές και η παράδοσή της στους κιθαρωδούς στα κλασικά χρόνια μπορεί να εκληφθεί ως προσπάθεια να αναβαθμιστεί ο επόγδοος τόνος των πελασγικών πεντάτονων και να εκτοπιστεί ο θρακοφρυγικός Ανατολισμός.⁴⁶ Η εκδορά του Μαρσύα μετά την ήττα του αποκτά συνεπώς ενδιαφέροντα συμβολισμό ως η αποκάλυψη και η απελευθέρωση του εκστατικού χαρακτήρα της μουσικής από τις απολλώνιες δυνάμεις της σοφίας και του κάλλους.⁴⁷



Εικ.9: Πολυκάλαμος σύριγξ

Εκτός όμως από το σημαντικό ρόλο του διπλού αυλού, στην αρχαιοελληνική μουσική εχρησιμοποιείτο και ο μονός αυλός, όργανο με ένα καλάμι και επιστόμιο καθώς και άλλα πνευστά χωρίς επιστόμιο όπως η σύριγξ και η πολυκάλαμος σύριγξ τοῦ Πανός. Η μονοκάλαμος σύριγγα ήταν πολύ απλούστερο αερόφωνο με ανοιχτό άκρο που χρησίμευε ως φλογέρα των βοσκών, χωρίς ποτέ να χρησιμοποιηθεί για καλλιτεχνικούς σκοπούς. Ποιμενικό όργανο ήταν όμως και η σύριγξ τοῦ Πανός (εικ.9),⁴⁸ η οποία

αποτελείται από μια σειρά καλαμένιους σωλήνες, επτά τις περισσότερες φορές και ενωμένους μεταξύ τους με εγκάρσιους μοχλούς, κερί ή λινάρι. Σε κάθε ένα από αυτούς φυσά απευθείας ο αυλητής παραγοντας ήχο. Τις αλλαγές του τόνου εξασφαλίζει το διαφορετικό μήκος των καλαμιών ή το γέμισμα με κερί, σε διαφορετικό πάχος για κάθε σωλήνα, στην περίπτωση που αυτοί έχουν ίσο μήκος.⁴⁹ Το συγκεκριμένο όργανο συνδέθηκε αργότερα με το θεό Πάνα ενώ σε αυτό βασίστηκε η ανακάλυψη της ύδραυλεως, ενός αερόφωνου που λειτουργούσε με υδραυλικό μηχανικό μηχανισμό. Το όργανο αυτό δε θα μας απασχολήσει εδώ αφού είναι της ελληνιστικής εποχής μα θα το βρούμε αργότερα ως πρόγονο του Οργάνου στο Βυζάντιο.

Η σάλπιγγα (εικ.10),⁵⁰ είναι το τελευταίο πνευστό που θα μελετήσουμε στη μουσική της αρχαίας Ελλάδας. Είναι αερόφωνο κατασκευασμένο από χαλκό, με κοκάλινο επιστόμιο, το οποίο εχρησιμοποιείτο στον πόλεμο αλλά και για τελετουργικούς σκοπούς σε θυσίες,



Εικ.10: Σάλπιγγα

46 Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. B', Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ. 30-32,34.

47 Αντωνόπουλος, θ.π., σ. 20.

48 http://briefcase.pathfinder.gr/download/fotos_fotos/16525/195873/0/org3.jpg

49 Neubecker, θ.π., σσ. 89-90.

50 http://briefcase.pathfinder.gr/download/fotos_fotos/16525/195874/0/org4.jpg

καθώς και σε αναγγελία αγώνων από τους κήρυκες. Πιθανολογείται ως ετρουσκική επινόηση και στη ελληνική παραλλαγή της αποτελείται από ένα στενό ίσο σωλήνα, αρκετά μακρύ, ογδόντα με εκατό εκατοστά, που καταλήγει σε προεξέχοντα κώδωνα σχήματος τουλίπας. Ο σαλπιγκτής την κρατά με το ένα χέρι και φορά φορβειά. Ο ήχος της εξαιρετικά δυνατός είναι κατάλληλος να δίνει σήματα από απόσταση και σε μεγάλο πλήθος ενώ μπορεί να διαφοροποιηθεί τόσο προς το ρυθμικό όσο και προς το μελωδικό πρότυπο.⁵¹



Εικ.11: Τύμπανον
που κρούονταν μεταξύ τους. Τα κύμβαλα αντίστοιχα (εικ.12)⁵³ ήταν δυο κοίλα μεταλλικά ημισφαιρικά πιάτα με διάμετρο που δεν υπερβαίνει τα δεκαοκτώ εκατοστά τα οποία διέθεταν κρίκο στο πίσω μέρος τους ώστε να περνάν στο δάκτυλο. Η χρήση τους συνδέεται με τα τύμπανα και κρούονται για να κρατούν το ρυθμό στις οργιαστικές τελετές του Διονύσου και της Κυβέλης.⁵⁴



Εικ.12: Κύμβαλα

Το σείστρο τέλος (εικ.13),⁵⁵ ήταν ένα μικρό κρουστό όργανο σε σχήμα πετάλου ή σπιρουννιού, στο οποίο είχε προσαρμοστεί λαβή και μικρές εγκάρσιες ράβδοι, έως επτά τον αριθμό, όπου ήταν περασμένα ελάσματα ή κουδουνάκια.



Εικ.13: Σείστρον

Πριν όμως προχωρήσουμε στη βυζαντινή εποχή, χρήσιμη θα ήταν μια μικρή αναφορά και στη συνδυαστική χρήση των μουσικών οργάνων κατά την αρχαιότητα. Όπως είδαμε τα μουσικά όργανα αποτελούσαν συνοδεία στο τραγούδι αλλά είχαν επίσης ρόλο και την εκτέλεση σολιστικής μουσικής. Επιπλέον όμως έχουμε και αναφορές σε συνδυαστική χρήση τους όπως, της φόρμιγγας με αυλούς αλλά και αυλού κιθάρας και συρίγγων, καθώς και άρπας κιθάρας και λύρας.⁵⁶

51 West, ὥ.π., σσ. 166-169.

52 <http://parodos.net.gr/elepapado/images/Instruments/Tympanon.jpg>

53 http://briefcase.pathfinder.gr/download/fotos_fotos/16525/195876/0/org5.jpg

54 West, ὥ.π., σσ. 174-176.

55 <http://parodos.net.gr/elepapado/images/Instruments/Sistrum.gif>

56 Neubecker, ὥ.π., σσ. 91-92.

ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΌΡΓΑΝΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Η θέση των οργάνων στη βυζαντινή μουσική είναι τελείως διαφορετική από αυτή που είχαν στην αρχαιότητα. Το γεγονός αυτό οφείλεται στην ίδια τη φύση του βυζαντινού πολιτισμού όπου κυριαρχεί ο έντονα θεοκρατικός χαρακτήρας του, ο οποίος περιορίζει τη μουσική στη θρησκευτική της έκφανση, αποκλειστικά αφιερωμένη στην Εκκλησία, αποκλείοντας ταυτόχρονα και τη χρήση μουσικών οργάνων. Η νέα θρησκεία από νωρίς αναγνωρίζει στην ενόργανη μουσική το ιερόσυλο στοιχείο των ειδωλολατρών, κληρονομιά που οδηγεί σε άγνωστες, ύποπτες και ακόμα περισσότερο επικίνδυνες περιοχές και για αυτό τη μάχεται για χρόνια μέσω του κλήρου. Τα μουσικά όργανα έχουν ήχους υπερβολικά εγκόσμιους, συνοδεύοντας με ηδονισμό χορευτικές εκφράσεις που ξυπνάν τη σάρκα, σκανδαλίζοντας με το διονυσιακό οργιαστικό χαρακτήρα τους, εκφοβίζοντας με τον απολλώνιο μυστικισμό τους, ενώ προκαλούν με την αυθάδικη πολυτέλεια των δεξιοτεχνών τους. Αναγνωρίζονται ως πηγή ηδονισμού, βέβηλη έκφραση ακόλαστων συναισθημάτων, ύπουλη πρόσκληση στη φιληδονία, τη θωπεία και τη νωχελικότητα.⁵⁷

Το θρησκευτικό στοιχείο της μουσικής είναι έντονο και στην αρχαιότητα, στο Βυζάντιο όμως, ο δογματισμός της νέας θρησκείας, εξοβελίζοντας τα όργανα και τη «βλαβερή» χρήση τους, αποκλείει το πλαστικό και νατουραλιστικό στοιχείο της μουσικής τέχνης. Ικανοποιεί τις λειτουργικές ανάγκες υιοθετώντας την έκσταση μέσω της ψαλτικής τέχνης, αναπτύσσοντας μια καθαρά φωνητική μουσική με απλές μελωδίες για την οποία η ειδωλολατρία δεν είχε αισθανθεί καμιά έλξη. Το μουσικό τριφυές που στην αρχαιότητα εκφραζόταν με το λόγο, το μέλος και την όρχηση, έχει πια περιοριστεί σε λόγο αυστηρά θεολογικό, στο θείο Λόγο που η ορθόδοξη λατρεία εκφράζει, προβάλλει και υπερασπίζεται, ενδύοντάς τον με το διακριτικό μέλος της υμνολογίας. Ακόμα και η όρχηση απονεί, αφού η Εκκλησία ως επίσημος κρατικός θεσμός, μέσω του χριστιανικού δυϊσμού που αντιπαραθέτει το πνεύμα με το σώμα και τις αισθήσεις, αντιμετωπίζει και το χορό με καχυποψία, ως αποδιοπομπαίο τράγο, μια ηδονική τρέλα, μια διαβολική υπόθεση που οδηγεί στη φθορά και στην παρακμή.⁵⁸

Πέρα όμως από τη λόγια θρησκευτική μουσική, η οποία διασώζεται χάρη στην καταγραφή της με τη βυζαντινή σημειογραφία, υπάρχει και η κοσμική ή λαϊκή μουσική, μη καταγεγραμμένη οργανική μουσική, η οποία συνοδεύει παρά την εκκλησιαστική αντίδραση, λαϊκές εκδηλώσεις και διασκεδάσεις σε πανηγύρια, ιδιωτικές γιορτές, στον ιππόδρομο και στα θέατρα. Σε αυτές τις μουσικές εκδηλώσεις συνεχίζεται η χρήση των οργάνων, συντροφεύοντας τις διασκεδάσεις του απλού λαού αλλά και του αυτοκρατορικού περιβάλλοντος, μουσική έκφραση έξω από τον εκκλησιαστικό έλεγχο που συμπαρακολουθεί τη ζωή των ανθρώπων σε όλη την κοινωνική διαστρωμάτωση, σε πόλεις και χωριά, σε πλούσιους και φτωχούς. Η μελέτη των μουσικών οργάνων όμως

57 Vuillermoz E., *Ιστορία της Μουσικής τομ. 1, Από την αρχαιότητα ώς τον Σεζάρ Φρανκ*, μτφρ. σχολ. Γ. Λεωτσάκος, εκδ. Υπόδομη, Αθήνα 1976, σσ. 38-41.

58 Τυροβολά Β., «Βυζαντινός χορός: Γενικά θέματα», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Δ'*, Θεωρία Χορού -Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ. 246-247.

δυσχεραίνεται περαιτέρω εξαιτίας της σύγχυσης στα ίδια τα όργανα και στις αρχαιοελληνικές ονομασίες που αποδίδουν σε αυτά οι έμμεσες πηγές μας.⁵⁹

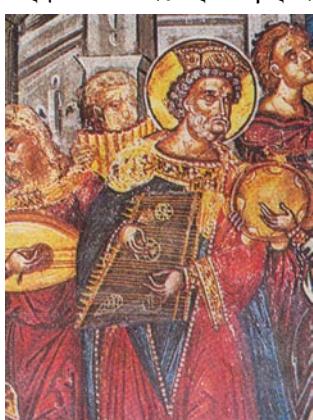


Εικ.14: Βυζαντινή κιθάρα

Πίσω λοιπόν από την αρχαιοπρεπή ονομασία της κιθάρας υπάρχει μια πλειάδα οργάνων που δε συνδέονται με τη μεγάλη λύρα με το ξύλινο ηχείο που συναντήσαμε στην πρώτη ενότητα και η οποία πιθανότατα δε χρησιμοποιείτο στη βυζαντινή εποχή. Αντιθέτως ως κιθάρα (εικ.14),⁶⁰ υπονοείται ένα απιόσχημο χορδόφωνο, η αρχαιοελληνική πανδούρις με το μακρύ βραχίονα και τις τρεις συνήθως χορδές, όργανο που στην εξέλιξή του θα βρούμε αργότερα ως ταμπουρά και στις μέρες μας ως μπουζούκι. Τα μεγέθη ποικίλουν όπως και οι ονομασίες που σώζονται για τα όργανα αυτής της οικογένειας, ενώ στη βυζαντινή περίοδο θα συναντήσουμε για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο χορδόφωνο όργανο με δοξάρι, (εικ.15),⁶¹ ασιατική επίδραση που νιοθετείται μέσω της επαφής με τους Άραβες. Το τοξωτό αυτό όργανο, που συναντάμε σε απεικονίσεις του 9^{ου} και 10^{ου} αιώνα, είναι μετρίου μεγέθους, παιζόταν στηριγμένο στον ώμο του οργανοπαίκτη όπως το βιολί, μοιάζει με τη σύγχρονη αχλαδόσχημη κρητική λύρα, ενώ η ονομασία του που διασώζεται σε αραβικές πηγές *lira* ή *lura* δεν επιβεβαιώνει την επιβίωση της αρχαιοελληνική λύρας, αλλά επαληθεύει τη διατήρηση της ανάμνησής της. Στα χορδόφωνα τέλος ανήκει και ένα πλήθος πολύχορδων οργάνων χωρίς βραχίονα, διαφόρων σχημάτων και



Εικ.15: Βυζαντινή lira ή lura



Εικ.16: Βυζαντινό ψαλτήριον

λειτουργιών, (εικ.16)⁶² χωρίς δυνατότητα για αυξομείωση του μήκους των χορδών τους οι οποίες δεν έχουν ούτε σταθερό αριθμό, ούτε είναι ισομήκεις. Για αυτά τα όργανα που είχαν ευρεία διάδοση, χρησιμοποιούνται επίσης αρχαιοελληνικές αλλά και νεότερες ονομασίες.⁶³

Ως αυλοί πάλι περιγράφονται, μεταξύ και άλλων ονομασιών,⁶⁴ όλα γενικά τα αερόφωνα όργανα που αποτελούνται από ένα ηχητικό σωλήνα με οπές στο πλάι, ο οποίος διέθετε μονό ή διπλό γλωσσίδι, με κόχη όπως η φλογέρα αλλά και με πλάγια εμφύσηση όπως το σύγχρονο φλάουτο. Αξιορόσεκτη και βέβαιη είναι η

59 Καρακάση, ό.π., σ. 42.

60 <http://www.ieropsaltis.com/images/personal/romeiko.jpg>

61 http://patrokosmas1063fm.blogspot.com/2009_08_16_archive.html

62 Λιάβας Λ., «Από τον αέρα στα αερόφωνα» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (26-08-2001) σ. 21.

63 Μαλιάρας Ν., «Τα μαρτυρούμενα μουσικά όργανα στο Βυζάντιο», στο: *Τέχνες ΙΙ, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Β'*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ. 277-278.

64 Για παράδειγμα δόναξ, κάλαμος και στα υστεροβυζαντινά χρόνια σουραύλι, πλαγίανλος ή δίαυλος.

επιβίωση του δίαυλου, ενώ μνημονεύεται και ο πολυκάλαμος αυλός, η σῦριγξ τοῦ Πανός. Εκτός από τις διασκεδάσεις οι αυλοί σχετίζονται πάντα και με την ποιμενική ζωή σε αδιάκοπη συνέχεια από τις πανάρχαιες εποχές.⁶⁵

Ένα άλλο αερόφων όμως αναδεικνύεται ιδιαίτερα για τη σημαντική λειτουργία που κατείχε στο Βυζάντιο και τη χρήση του στην αυλική τελετουργία. Το όργανον αποτελεί εξέλιξη της ίδραυλεως, του πολύαυλου μηχανικού οργάνου που αποτελείτο από μια σειρά ηχητικών σωλήνων, διαβαθμισμένων ανάλογα με το μήκος τους, στα στόμια των οποίων παρεχόταν υψηλής και σταθερής πίεσης αέρας μέσω ενός μηχανικού συστήματος βασισμένο στη χρήση της υδραυλικής πίεσης. Ο έλεγχος της διόδου του αέρα μέσα από τις γλωσσίδες γινόταν μέσω ακροφυσίων που ρυθμίζονται με την κρούση πλήκτρων που χειρίζεται ο δεξιοτέχνης εκτελεστής.⁶⁶ Στο Βυζάντιο ο υδραυλικός μηχανισμός έχει αντικατασταθεί από ένα σύστημα φυσερών και το συγκεκριμένο όργανο με τον ισχυρό και οξύ ήχο χρησιμοποιείται στα θεάματα του ιπποδρόμου κατά τη διάρκεια κοσμικών διασκεδάσεων αλλά και στις σημαντικές τελετές της αυλικής εθιμοτυπίας που πραγματοποιούνται εκεί. Το όργανο εξάλλου γίνεται μέρος της αυλικής εθιμοτυπίας και έξω από τον ιππόδρομο, αποκτώντας δύναμη και σημασία αυτοκρατορικού συμβόλου, εκφράζοντας τον αυτοκρατορικό πλούτο και την ισχύ της βυζαντινής κοσμοκρατορίας. Από εδώ περνά στη δύση για να εξελιχθεί στο γνωστό σήμερα εκκλησιαστικό όργανο παρότι ποτέ δε χρησιμοποιήθηκε από τη βυζαντινή εκκλησία.⁶⁷

Ως συνοδούς των μελωδικών μουσικών οργάνων βρίσκουμε και τα απλούστερα κρουστά που κρατούν το ρυθμό και δημιουργούν εντυπωσιακά ηχητικά εφέ, έχοντας συχνά επίσης αρχαιοελληνικές αλλά και νεότερες ονομασίες. Τέτοια είναι διάφοροι τύποι σείστρων, τα κρόταλα, τα κύμβαλα, τα μικρότερα χειροκύμβαλα που παίζονται με τα δάκτυλα και τα πληθία, που είναι αβαθή τύμπανα με ζεύγη μικρών κυμβάλων στην περιφέρειά τους.⁶⁸

Είδαμε έως τώρα ότι τα βυζαντινά μουσικά όργανα έχουν θέση μόνο στη αυλική εθιμοτυπία και στις δραστηριότητες που αγγίζουν τη διασκέδαση. Υπάρχει όμως χρήση μουσικών οργάνων και στο βυζαντινό στρατό, για την οποία θα βρούμε αρκετές, αν και όχι κατατοπιστικές, αναφορές στις πηγές. Συχνότερη είναι η αναφορά στο βούκινο ή βινκάνη, αερόφωνο κατασκευασμένο από κέρατο ζώου, του οποίου ο ήχος προσομοιάζει με αυτόν των σημερινών χάλκινων, χρήσιμο για τη μετάδοση συνθημάτων στο στρατόπεδο ή στο πεδίο της μάχης. Η σάλπιγγα με τον οξύ της ήχο υποκαθιστά τη ωμαϊκή τούβα και δίνει το σύνθημα της εξόρμησης ή της υποχώρησης στη μάχη, της έναρξης και της λήξης των εργασιών στο στρατόπεδο, ενώ χρησιμοποιείται στις επευφημίες προς τον αυτοκράτορα καθώς και σε τελετές αναγόρευσης και στέψης του, ακόμα και στις εορταστικές εμφανίσεις του. Μαζί με τις σάλπιγγες τέλος χρησιμοποιούνται στο στρατό και τύμπανα σε διάφορα μεγέθη, όπως οι ανακαράδες που ήταν ζεύγη μικρών ημισφαιρικών τυμπάνων.⁶⁹

65 Μαλιάρας, ὁ.π., σσ. 276-277.

66 Παπαϊκονόμου - Κηπουργού, ὁ.π., σ. 120.

67 Μαλιάρας, ὁ.π., σσ. 279-280.

68 Στο ίδιο, σ. 278.

69 Στο ίδιο, σ. 278.

ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ

Αφού ακροθιγώς ολοκληρώσαμε την παράθεση των μουσικών οργάνων στην κλασική αρχαιότητα και στο Βυζάντιο, θα ήταν ίσως χρήσιμο να ασχοληθούμε με όσα ενδεχόμενα συμπεράσματα προκύπτουν μέσω αυτών, σε προσπάθεια να αποκρυπτογραφήσουμε την ιστορική πορεία της μουσικής στον ελλαδικό χώρο. Ήδη κατά την εξέταση των αρχαιοελληνικών αυλών έχουμε αναφερθεί στη μουσική ως το σύστημα που προέκυψε από το συγκερασμό δύο φευμάτων, της ανημίτονης πεντατονίας, που ασκούσαν τα δυτικά βαλκάνια και οι βόρειες προεκτάσεις τους κατά την προϊστορία και της διατονικής επτατονίας, την οποία ασκούσε διαρκώς και πιστά ο ανατολικός χώρος.⁷⁰ Ως υβρίδιο αυτών των καταβολών, η μουσική εξελίχθηκε στην αρχαιότητα, ώστε στην ακμή της να έχει δοκιμάσει και εφαρμόσει διάφορες προχωρημένες θεωρίες και πρακτικές. Μια ανάγνωση αυτής της διαδοχικής πορείας, που ουσιαστικά δεν είναι παρά πολιτισμική ώσμωση, είναι και η εξέλιξη της επάνω σε έγχορδα πια, όπως για παράδειγμα στη βάρβιτο, και στο νέο μουσικό είδος το βασισμένο στο τετράχορδο που αργότερα συμπληρώνεται σε πεντάχορδο. Ο Πυθαγόρας θα παραλάβει λοιπόν μια ζώσα κληρονομιά από γένη και διατάξεις τετραχόρδων και θα κληθεί να βάλει μαθηματική τάξη στο μουσικό σύστημα, αναπτύσσοντας ένα λόγιο μουσικοθεωρητικό χώρο.⁷¹

Επιστρέφοντας στους αυλούς, αν λάβουμε υπόψη μας ότι η αυλητική που παράγεται από την ισομήκη και ισοδιάμετρο τρήση τους είναι η αρχετυπική επτατονική κλίμακα, είναι εύλογη και η αναγωγή της εξέλιξης της αυλητικής κλίμακας κατά τα επόμενα στάδια, στις μετεξελίξεις και στις παραλλαγές της ίδιας της διατονικής επτατονίας. Επειδή όμως κάθε απομάκρυνση από την αρχέτυπη αυλητική κλίμακα δηλώνει συγχρόνως και ένα επίπεδο έρευνας, λογιότητας και εξειδίκευσης, η πιθανή επιστροφή σε αυτή την κλίμακα βάσης υποδηλώνει αντίστοιχα ότι πολιτισμικά επιστρέφουμε στα βασικά και στοιχειώδη, ακολουθώντας πορεία αναδίπλωσης από τους εξελικτικούς μετασχηματισμούς, μια ιδιότυπη παλινόστηση στις ζώες, σε ένα λαϊκό πολιτισμό. Η μουσική στο Βυζάντιο όμως ακολουθεί τη σπονδειακή επτατονία, ένα σύστημα δηλαδή που αποτελεί συνέχεια και κληροδότημα της αρχαίας μουσικής παράδοσης, συμπίπτοντας φθογγικά με την αρχαική φάση αυτής. Από τη συνέχιση λοιπόν της παράδοσης της επτατονίας και την εγκατάλειψη των ανημίτονων πεντάτονων, προκύπτει σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω μια τεκμηριωμένη σχέση καταγωγής και συνέχειας με το ιδιότυπο συμπέρασμα ότι η μουσική στο Βυζάντιο επέχει τη θέση του ενός από τους δύο προγόνους της αρχαίας.⁷²

Τις διαρκείς και αμφίδρομες διαλεκτικές σχέσεις σε αυτή τη συνέχεια της ελληνικής μουσικής πράξης μπορούμε να σκιαγραφήσουμε σε ένα βαθμό και μέσα από τα μουσικά όγγανα, την εξέλιξή τους και τη χρήση τους. Είδαμε

70 Λέκκας Δ., «Μουσικά θεωρητικά των μέσων χρόνων», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. B'*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 179.

71 Λέκκας Δ., «Αρχαία ελληνική μουσική : Η μαθηματική θεώρηση», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. A'*, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 283.

72 Λέκκας θεωρητικά των μέσων, ό.π., σσ. 180-181,194.

κιόλας με ποιο τρόπο η εξέλιξη των αυλών αλλά και των εγχόρδων στην αρχαιότητα αποδίδει τις μετεξελίξεις της μουσικής και των μουσικών συστημάτων. Ο αυλός μάλιστα, με τις τεχνικές βελτιώσεις που επιδέχεται από τα τέλη του 6^{ου} π.Χ. αιώνα, έχει καταστεί όργανο πολυαρμόνιο και σταδιακά επηρεάζει τα υπόλοιπα όργανα όπως τα έγχορδα, τα οποία με τη σειρά τους προσπαθούν με προσθήκη χορδών να εμπλουτίσουν το ηχόχρωμά τους. Ας μην παραβλέψουμε εξάλλου και τη σκληρή κριτική που δέχεται το συγκεκριμένο όργανο από τη διανόηση του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα, ως ενσάρκωση όλων των «δεινών» της λεγόμενης νέας μουσικής η οποία ήταν ιδιαίτερα μιμητική, χαρακτηριζόταν από έντονο διακοσμητικό στοιχείο και τεχνική δεξιότητα, ενώ καταργούσε τον πρότερο λιτό χαρακτήρα και τους σαφείς διαχωρισμούς των μουσικών ειδών και τρόπων.⁷³

Είδαμε επίσης πώς ο αποκλεισμός των μουσικών οργάνων από τη βυζαντινή μουσική⁷⁴ εκφράζει τις πολιτισμικές μεταβολές, πώς δηλαδή απεικονίζει το πέρασμα σε ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον. Η αποπομπή των οργάνων σαφώς και δεν είναι άσχετη με το ιστορικό και πολιτικό γίγνεσθαι. Πέρα από τη φήμη με το έλληνίζειν, πέρα από την ιερόσυλη ειδωλολατρική κληρονομιά και τον επίφοβο αισθησιασμό που όπως είδαμε έχει επωμιστεί, η ενόργανη μουσική θα χρησιμοποιηθεί και από τις χριστιανικές αιρέσεις, τον επίφοβο αντίπαλο της νέας θρησκείας, ως ελκυστικό μέσο ένδυσης των δογματικών παρεκκλίσεων, προσθέτοντας άλλη μία αιτία στην εχθρότητα της Εκκλησίας. Εχθρότητα που επαυξάνεται και από τη σύνδεση των οργάνων με το μίμο και τα θυμελικά παίγνια, τα οποία επίσης καταδικάζονται ως άσεμνα και χυδαία, ως εκδηλώσεις που υπονομεύουν το θρησκευτικό ήθος, διαβολικές επιδείξεις που απαγορεύονται στην εν Τρούλλω Σύνοδο, υπεύθυνες για τη γέννηση κατώτερων και ταπεινών παθών.⁷⁵

Εδώ θα μπορούσε να αναγνωρισθεί η άυλη φύση της μουσικής, να εντοπίσουμε δηλαδή και στο Βυζαντιο μια αντίληψη που διατρέχει όλη την αρχαιοελληνική θεωρία και ιδιαίτερα την πυθαγόρεια, σύμφωνα με την οποία η μουσική είναι πέρα από την πράξη και τις όποιες θεωρίες και πάνω από τα υλικά πράγματα. Την ίδια ιδεολογία απαντάμε και στη διδασκαλία των Πατέρων της Εκκλησίας, εξαιτίας της οποίας η μουσική θα αποκτήσει ιδιαίτερη θέση στο βυζαντινό λατρευτικό τυπικό και ειδικότερα στη Λειτουργική, αντίληψη που καταδεικνύει μια ακόμα βαθύτερη και ουσιαστική σχέση ανάμεσα στην αρχαία και τη βυζαντινή μουσική πραγματικότητα, θέση που αγγίζει την Πλατωνική και ισχύουσα εν γένει στην αρχαιότητα άποψη περί μουσικού ήθους και επίδρασης της μουσικής στον άνθρωπο και κυρίως στους νέους.⁷⁶

73 Παπαδοπούλου Ζ., «Μη ζώνη μετ' αμουσίας» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (10-03-2002) σ. 6.

74 Ως βυζαντινή μουσική εννοούμε την κυρίαρχη και επίσημη μουσική έκφραση, που κατευθυνόταν από την Εκκλησία και εστιαζόταν στην Κωνσταντινούπολη. Αντιθέτως, ο όρος μουσική του Βυζαντίου καλύπτει κάθε έκφαση της μουσικής, λαϊκής ή λόγιας, προφορικής ή θεωρητικής, κοσμικής ή θρησκευτικής, που εμφανίστηκε και λειτούργησε μέσα στα ρευστά όρια της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, ανεξάρτητα από προελεύσεις και γεωγραφικούς εστιασμούς. Πρβλ. Λέκκας Θεωρητικά των Μέσων, ό.π., σ. 178.

75 Μαλιάρας, ό.π., σ. 278.

76 Λέκκας Δ., «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους μέσους χρόνους», στο: *Τέχνες ΙΙ, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Α', Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σ. 320.

Η ίδια η επιβίωση όμως, καθώς και η εξαφάνιση μουσικών οργάνων στο Βυζάντιο, υποδηλώνει τους μετασχηματισμούς που έχει επιδεχθεί η μουσική. Η απουσία της λύρας για παράδειγμα, που στην αρχαιότητα ήταν εξαιρετικά διαδεδομένο και σεβαστό όργανο,⁷⁷ υπονοεί την απομάκρυνση από τη λόγια και εξελιγμένη μουσική θεωρία και πράξη: απομάκρυνση απόλυτα σύμφωνη με τη νέα πολιτειακή και πολιτισμική πραγματικότητα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, όπου δεν υπάρχουν πλέον οι μικρές κοινωνικές πυραμίδες της αρχαίας πόλης-κράτους, δομές που επέτρεπαν στη μουσική πράξη να συμπλέξει με τα επιτεύγματα της θεωρίας. Αντίθετα, κάτω από απόλυτη συγκεντρωτική εξουσία δημιουργείται η χριστιανική πλέον αυτοκρατορία, με υπηκόους που λειτουργούν σε ατομικό επίπεδο. Μια πολυπολιτισμική αυτοκρατορία, που για το μεγαλύτερο μέρος της μακραίωνης πορείας της στηρίχθηκε σε ανατολικούς πληθυσμούς, αποδεχόμενη επιδράσεις από την εγγύς ανατολή και την επτατονία της.⁷⁸ Η ιστορική μνήμη βέβαια για ένα τόσο προβεβλημένο όργανο είναι παρούσα. Η ονομασία της διασώζεται στο χορδόφωνο βυζαντινό όργανο με δοξάρι και η ανάμνησή της στα κείμενα όταν για παράδειγμα τόσο ο Ιωάννης της Αντιοχείας όσο και ο Αθανάσιος της Αλεξανδρείας την χρησιμοποιούν για να εξεικονίσουν πνευματικές έννοιες όπως την αρμονία του σύμπαντος, ενώ ακόμα και ο ίδιος ο Θεός παρομοιάζεται με κιθαραδό.⁷⁹ Το όργανο όμως είναι απόν.

Η επιβίωση του αυλού από την άλλη πλευρά επιβεβαιώνει την επιστροφή σε έναν λαϊκότερο και λιγότερο εξελιγμένο πολιτισμό και συνάδει με την βυζαντινή πραγματικότητα όπου η ενόργανη λαϊκή μουσική έχει απομονωθεί και αφεθεί στην τύχη της ενώ η λόγια έχει ταυτιστεί απόλυτα με τη θεολογία και τη θρησκεία. Είναι ο αυλός λοιπόν οικείο όργανο για τους Βυζαντινούς, με συνεχή παρουσία, η οποία εξασφαλίζεται από την ευκολία στη χοήση χωρίς την απαίτηση δεξιοτεχνίας, καθώς και από τη σύνδεσή του με τη διασκέδαση και τα ανθρώπινα πάθη. Η χοήση του ενισχύθηκε και από το γεγονός ότι για αρκετούς αιώνες επίκεντρο του Βυζαντίου ήταν η Μικρά Ασία και ο ανατολισμός, ενώ στη λαϊκή μουσική βρήκαν θέση ανάμεσα σε άλλα και όσα έγχορδα ασιατικής προέλευσης έγιναν γνωστά μέσω των Αράβων, γνωστά μέσα από έναν μουσικό πολιτισμό που κι αυτός στο παρελθόν είχε έρθει σε επαφή και δεχθεί την επίδραση της αρχαιοελληνικής μουσικής.

Καμιά θεώρηση άλλωστε της μουσικής, από οποιαδήποτε οπτική και για οποιαδήποτε χρονική περίοδο δεν μπορεί να συλληφθεί αποκομμένη από τα μουσικά όργανα. Ποτέ δεν υπήρξε μουσική, είτε σε επίπεδο θεωρίας είτε πράξης χωρίς την ύπαρξη μουσικού οργάνου, έστω κι αν αυτό ήταν η ανθρώπινη φωνή.

77 Η λύρα αποτελούσε το πρώτο στη λίστα των επιτρεπόμενων οργάνων στην ιδανική πολιτεία τόσο για τον Πλάτωνα, όσο και για τον Αριστοτέλη.

78 Λέκκας θεωρία και θεωρητικές αρχές, ό.π., σ. 313.

79 Πλεμμένος, ό.π., σσ. 165-169.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αντωνόπουλος Αντώνης, «Μουσικά όργανα» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (10-03-2002) σσ.18-21.

Καρακάση Σταύρου, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, εκδ. Δίφος, Αθήνα 1970.

Λέκκας Δημήτρης, «Αρχαία ελληνική μουσική : Η μαθηματική θεώρηση», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Α'*, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.271-290.

Λέκκας Δημήτρης, «Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους μέσους χρόνους», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Α'*, Διαλεκτικοί Συσχετισμοί – Θεωρία της Ελληνικής Μουσικής, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.309-326.

Λέκκας Δημήτρης, «Αρχαία ελληνικά μουσικά Θεωρητικά», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Β'*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.21-54.

Λέκκας Δημήτρης, «Μουσικά θεωρητικά των μέσων χρόνων», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Β'*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.177-195.

Λιάβας Λάμπρος, «Από τον αέρα στα αερόφωνα» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (26-08-2001) σσ.20-23.

Μαλιάρας Νίκος, «Τα μαρτυρούμενα μουσικά όργανα στο Βυζάντιο», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Β'*, Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.275-283.

Μιχαηλίδης Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989².

Μπάνου Ουρανία, «Ο δίαυλος της Πύδνας», στο: *Αρχαία ελληνική τεχνολογία, Πρακτικά 1^o διεθνές συνέδριο*, εκδ. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Θεσσαλονίκη 1997, σσ.519-522.

Neubecker Annemarie Jeanette., *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*, μτφρ. Μιρέλλα Σιμώτα-Φιδετζή, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1986.

Παντερμαλής Δημήτρης, «Οι ανασκαφές στο Δίον» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (23-07-1995) σσ.3-4.

Παπαδοπούλου Δ. Ζώζης, «Μη ζώην μετ' αμουσίας» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (10-03-2002) σσ.2-7.

Παπαοικονόμου - Κηπουργού Κατερίνα, «Τα αρχαία μουσικά όργανα», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. B', Ελληνική Μουσική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.105-137.

Πλευμένος Γιάννης, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική, ένα διαχρονικό ταξίδι (4^{ος} αι. π.Χ. – 19^{ος} αι. μ.Χ.)*, εκδ. Έν πλῶ, Αθήνα 2004.

Reinach Theodore, *Η ελληνική μουσική, μτφρ. Αναστασία-Μαρία Καραστάθη, επιμ. & εισ. Ηλίας Τσιμπιδάρος*, εκδ. Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999.

Τυροβόλα Βασιλική, «Βυζαντινός χορός: Γενικά θέματα», στο: *Τέχνες II, Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τομ. Δ', Θεωρία Χορού -Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, εκδ. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2003, σσ.246-253.

Vuillermoz Emile, *Iστορία της Μουσικής τομ. 1, Από την αρχαιότητα ώς τον Σεζάρ Φρανκ*, μτφρ. σχολ. Γιώργος Λεωτσάκος, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1976.

Ψαρουδάκης Στέλιος, «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων» *Επτά Ημέρες Η Καθημερινή*, (18-01-1998) σσ.2-6.

West Martin Litchfield, *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 1999.